

# Grandes escritores latinoamericanos

23  Alejo Carpentier





*La Revolución Cubana implicó para la cultura de la isla el desarrollo de una identidad nacional que vino a interrumpir el proceso de sometimiento, especialmente al imperialismo económico norteamericano y sus consecuencias políticas y sociales. Ese mundo que la revolución trastornaría se reflejó críticamente, por ejemplo, en Marcelo Pogolotti (La Habana, 1902-1988). En su "Paisaje cubano" (óleo sobre tela, 1933), se observan el trabajo campesino custodiado por fuerzas armadas y la figura de quienes se llevan los réditos de la producción*



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia  
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura  
Colegio Nacional de Buenos Aires  
Universidad de Buenos Aires

Directora:  
*Prof. Silvina Marsimian*  
Redactora:  
*Prof. Sylvia Nogueira*

Colaboración Especial:  
Amir Valle

Auxiliares de Investigación:  
Prof. Karín Grammatico y Prof. Sergio Galiana  
Consultas y comentarios: [literatura@cnba.uba.ar](mailto:literatura@cnba.uba.ar)

ISBN 10: 987-503-431-2  
ISBN 13: 978-987-503-431-0

# Alejo Carpentier



## LA ESCENA AMERICANA

Alejo Carpentier forma parte del ambiente de Cuba tanto como su mar o su música. Trasciende profundamente, además, las fronteras de su patria para sumarse a la lista de los maestros ineludibles de la literatura latinoamericana: “¿Qué brasileño no siente que de algún modo son suyos Carpentier, Cortázar o Rulfo? Las revoluciones de Cuba y Nicaragua no resultan extranjeras para ningún latinoamericano”, asevera el uruguayo Eduardo Galeano. En medio de discusiones que, sin negar los logros artísticos de la obra de Carpentier, intentan cuestionar si es un autor verdaderamente revolucionario o, en realidad, un colonialista por su europeísmo, este escritor es, por su voluntad, indisoluble de la revolución encabezada por Fidel Castro. Se afilió a ella de múltiples maneras a través del tiempo. Siempre se refería al presente latinoamericano considerando una conjunción de factores culturales, políticos, económicos; lo concebía fundado en raíces pasadas, proyectadas hacia el futuro, pero amenazadas por la “invasión cotidiana y sistemática de la cultura norteamericana”. Una de tantas ocasiones en que se explicó a sí mismo en función de su contexto fue una entrevista concedida en Roma en 1976 a Rosalba Campra e I. Herrera, varios años después del fervor inicial de la Revolución: “El escritor y el artista cubanos antes de la Revolución eran seres socialmente inexistentes (...). Los escritores no teníamos editoriales a nuestra disposición. La prueba



*La Revolución Cubana alentó a los intelectuales que identificaron el porvenir de América Latina en el socialismo como vía de superación de los males heredados desde la Conquista, como plantea Carpentier en su ensayo “Literatura y conciencia política en América Latina”*

es que la obra de Marinello, la obra de Nicolás Guillén, mi obra anterior a la Revolución, está toda editada fuera de Cuba: en México, en Argentina, o en España (...). Hoy el Estado revolucionario de Cuba edita sus escritores, los difunde y los difunde en gran escala. ¿Por qué? Porque en una producción descomercializada, sin intermediarios, el libro va directamente de la imprenta a las manos del público a través de una librería que es del Estado; no habiendo intermediarios, el libro, hermosamente publicado, que costaba el equiva-

lente de siete dólares, antes de la Revolución, hoy cuesta el equivalente de 80 centavos de dólar, o de un dólar”. Su estética se definió cuando, familiarizado en París con vanguardistas de la talla de André Breton o Robert Desnos, Carpentier decidió que no quería ser “un surrealista más”. El impacto de esta decisión resultó en el desarrollo de una teoría (expresada en ensayos) y una práctica narrativa (de cuentos y novelas) que superó el nativismo al elaborar el concepto de lo “real maravilloso” del continente, lo extraordinario con lo que el artista puede tropezar en una calle o una vitrina de negocio en América sin tener que recurrir al impostado “encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”, lema que los surrealistas tomaron del conde de Lautréamont (seudónimo de Isidore Ducasse, escritor francés del s. XIX). En las experimentaciones formales y en los tópicos de los relatos de Carpentier se nutre buena parte de la literatura “del boom latinoamericano”, que gozaría a partir de los '60 de reconocimiento crítico internacional, traducciones de editoriales extranjeras y ventas exitosas ante públicos latinos y no latinos. Un ejemplo lo asienta el chileno José Donoso, quien admite esa influencia en *Historia personal del boom*: “Encaramándome en *Los pasos perdidos*, por primera vez me asomé por encima de las barreras de la sencillez y del realismo como destino único de nuestra literatura”. ☞



Carpentier con  
su esposa Lilia  
en 1969

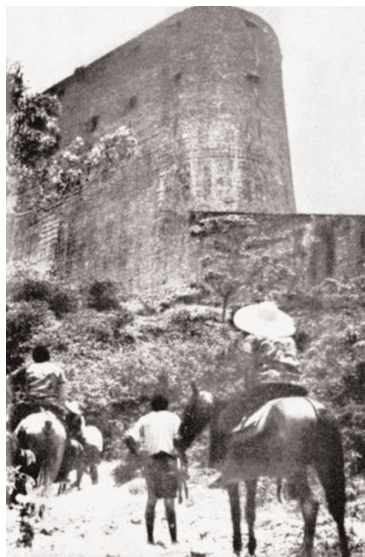
Una abuela y una madre pianistas, un padre galo que se decidió por ser arquitecto después de haber deseado ser músico, un hogar acomodado en el que corrientemente se hablaba francés, correrías con niños yucatecos (sus maestros de “200 o 300 palabras en maya que nos eran útiles en nuestros juegos”), una biblioteca sustentada en la pasión paterna por los clásicos españoles y los de la generación española del '98, estudios secundarios en París, suelen señalarse como motivos de rasgos prototípicos de la literatura de Alejo Carpentier (La Habana, 1904-París, 1980): su atención a la música, sus descripciones de edificios, el arte de su lenguaje que exhibe siempre el goce de la propia lengua “porque el castellano ofrece facilidades extraordinarias al prosista y al poeta. (...) Con el castellano puede hacerse de todo” (afirma en “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana”, conferencia que dictó en Venezuela en 1975 y que más tarde se integró a su libro *Razón de ser*). El distinguido contexto familiar, capaz también de apreciar la cultura popular nativa, lo proveyó precozmente de una educación profunda y de variado espectro: en su adolescencia temprana tocaba en el piano con destreza piezas de compositores como Bach, dibujaba por indicación paterna

tratados clásicos de arquitectura, había leído completa la obra de Pío Baroja. Gozaba del enriquecimiento de unas artes a través de otras, de escritores que fueran excelentes músicos —como catalogaba a García Lorca—, o de pintores que habían escrito poemas —como Picasso—; a los diecisiete lo fascinó *Los dioses tienen sed*, de Anatole France, cuya repetición de capítulos casi idénticos en distintas partes de la novela Carpentier (siempre dispuesto en notas y entrevistas a explicar sus procesos de escritura) ha asociado a las recurrencias que construyó en su cuento “Camino de Santiago” (del libro *Guerra del tiempo*, 1958). En 1921 ingresó a la carrera de Arquitectura de la Universidad de La Habana, que abandonó al año siguiente. Su erudición le permitió escribir para la prensa, tarea que nunca abandonó porque valoraba la conexión que el periodismo establece con el “mundo real”, aunque siempre fue cauto en no mezclar los géneros periodísticos y los literarios, para no caer en ciertos facilismos de análisis y de composición que les atribuía a aquellos. En la Universidad de La Habana, mientras trabajaba como técnico de sonido de una puesta de la tragedia *Las coéforas*, de Esquilo, ocurrió un tiroteo que más tarde inspiró su novela breve *El acoso* (1956), sobre los impactos más

íntimos de las dictaduras en la integridad de las personas. Se incorporó al llamado Grupo Minorista, que bregaba por la renovación del arte cubano y criticaba el régimen de Gerardo Machado. En 1927 el grupo hizo público un manifiesto y miembros de él, entre ellos Carpentier, fueron encarcelados. En prisión redactó Carpentier su primera novela, *¡Ecué-Yamba-O!* (publicada en Madrid en 1933), en la que utiliza voces cubanas desconocidas en el resto del continente, explicadas en un glosario, al modo que había hecho Rivera en *La vorágine* con palabras colombianas que dejaron de ser exotismos “para enriquecer, ya sin fronteras, el idioma español”. Exiliado en París, adonde pudo escapar con el pasaporte que le prestó Robert Desnos, su conocimiento del francés le permitió ganarse la vida en la prensa; intimó con los vanguardistas, en algunas de cuyas revistas colaboró; participó en la producción de programas radiales, por ejemplo con la adaptación de cuentos, como los de *Las mil y una noches*; dirigió los estudios Foniric; en castellano siguió escribiendo literatura y colaboraciones para la prensa cubana, especialmente para el mensuario *Social* y la revista *Carteles*, fundadas, en 1916 y 1919 respectivamente, por el adinerado caricaturista Conrado Massaguer, quien fue dando a sus



publicaciones tono político y nacionalista, aparte de hacerlas competitivas con las revistas que llegaban a la isla desde Nueva York. De regreso en Cuba en 1939, Carpentier dictó cursos sobre música en el Conservatorio Nacional y en 1941 se casó con Lilia Esteban (su tercera mujer; había contraído matrimonio en 1933 con una suiza y, en 1939, con una francesa). En 1943, viajó a Haití con Lilia invitado por el actor francés Louis Jouvet, al que había conocido en París. De esa travesía quedó huella literaria privilegiada en la novela *El reino de este mundo* (1949), cuyo prólogo explicita que la “inesperada alteración de la realidad” que es cotidiana en América se le reveló como lo “real maravilloso” del continente en Haití. En 1944 apareció por primera vez su cuento “Viaje a la semilla”, el relato con el que “encontré mi forma, hallé mi estilo”, según declaró repetidas veces. En 1945 se instaló en Venezuela, donde su carrera periodística se concentró en reseñas de crítica (literaria, musical, cinematográfica) para el periódico *El Nacional* de Caracas; allí también publicó crónicas de un viaje suyo en 1948 por la Gran Sabana; en ellas, según el mismo autor señaló, se hallan fragmentos que son primeros ensayos de escritura de su novela *Los pasos perdidos* (1953). En 1946, Fondo de Cultura Económica le encargó un estudio que culminó en *La música en Cuba*, trabajo que todavía se considera no superado; la investigación que con tal propósito realizó convenció a Carpentier del papel precursor de su país en la recepción de corrientes culturales europeas, en el espíritu revolucionario, en el humanismo universalista. Ese rol le da a su patria el escritor en *El siglo de las luces* (1962), novela que reelabora el efecto de la Revolución Francesa en tierras americanas en el siglo XVIII, cuando vivió el primer



*Ruinas de Sans Souci que, junto con la ciudadela donde un cocinero devenido el rey negro Henri Christophe esclavizó a sus compañeros y el palacio de Paulina Bonaparte en Ciudad del Cabo, revelaron a Carpentier lo “real maravilloso” de América*

músico americano importante de esos tiempos según Carpentier, el cubano Esteban Salas. *El siglo de las luces* también absorbe una experiencia de viaje, un accidente de avión que lo detuvo en la isla Guadalupe, en cuyo recorrido se informó sobre la extraordinaria figura de Victor Hughes, un discípulo de Robespierre que había sembrado ideas revolucionarias en el Caribe. En 1959 el escritor regresó a Cuba y adhirió a la revolución liderada por Fidel Castro. Organizó Festivales del Libro Cubano; fue vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura; puso su prestigio internacional al servicio de la construcción de vínculos entre la Cuba revolucionaria y el mundo (tarea en la que se destacaron sus conferencias, como una en Ginebra en 1968, otra en Londres en 1969 y seis en la Unión Soviética en 1970); representó en 1962, junto con Nicolás Guillén,

a su país en la VII Feria del Libro en México; en 1964 publicó la colección de ensayos *Tientos y diferencias*, que afirma la vitalidad de la novela actual dedicada a los hechos épicos que realizan las aspiraciones de los pueblos; dirigió la Editorial Nacional de Cuba entre 1963 y 1968, año en que fue designado ministro consejero de Asuntos Culturales Cubanos en París; donó públicamente a su partido el dinero de “Cino del Duca”, premio francés que le fue otorgado en 1975, cuando recibió además el internacional Alfonso Reyes, de México. En 1974 había regresado a Cuba, donde su escritura literaria se potenció con la producción de las novelas *El recurso del método* y *Concierto barroco*, aparte del ensayo *Crónicas*. Acumuló entonces reconocimientos nacionales, como el título de Doctor Honoris Causa en Lengua y Literatura Hispánicas de la Universidad de La Habana; los internacionales se coronaron en 1978 con el máximo galardón español, el Premio Miguel de Cervantes Saavedra, cuya retribución monetaria también entregó al comunismo cubano. Antes de morir en París, su intensa actividad generaría otras dos novelas, *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979) y algunas de sus conferencias conformaron otro libro de ensayos, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (1981). Allí se incluye “Cervantes en el alba de hoy”, el discurso con que Carpentier agradeció el premio de 1978 invocando al creador del Quijote para garantizar, identificándose con él, que “no hay ni habrá crisis de la novela, mientras la novela sea novela abierta, novela de muchos, novela de buenas y fuertes variaciones –valga el término musical– sobre los grandes temas de la época, como lo fue en su tiempo la ejemplar novela, a la vez local y universal, de Miguel de Cervantes Saavedra”.



*“Libertad guiando al pueblo” (óleo sobre tela, 1830) de Eugène Delacroix (1798-1863). Para Carpentier, el barroco no es un movimiento histórico sino una constante que se expresa en todo espíritu de lucha, como el que, según él, expresa en este cuadro el romántico Delacroix o Picasso en el “Guernica”*

## EXHIBICIÓN DEL MISTERIO

Los ensayos de Carpentier explicitan buena parte de su poética. Paulina Bonaparte, refinada mujer de la corte napoleónica traída al Caribe por un esposo que fue enviado a sofocar las rebeliones de los esclavos; su negro sirviente Solimán, que la hace conocer prácticas esotéricas y sincréticas a las que ella se entrega con plena fe en *El reino de este mundo*; el pícaro Juan que, como tantos otros europeos, en “Camino de Santiago” extiende la vía de la peregrinación santa con un “pequeño” desvío hacia América, descrita en España como un paraíso, pero que recibe al viajero con las mismas leyes que allá imperan; las enumeraciones extensas que explotan los sentidos de la vista, el oído, el tacto en *Concierto barroco* en una acumulación de frases literales y figuradas que empareja la fastuosidad americana del criollo enriquecido que va a España e

Italia; la preocupación angustiosa por el fluir vertiginoso del tiempo, que se invierte en un gozoso regreso al útero y una liberación de las obligaciones sociales impuestas por un mundo colonial que se derrumba en “Viaje a la semilla”; el desborde de las citas que hacen disfrutar tanto de Homero, Cervantes, Shakespeare, entre otra multitud de escritores europeos, como de americanos (de los conocidos solo por especialistas a los más consagrados); la elevación de tal festín literario a carnaval renovador al entretejer la literatura con textos de otras artes (la música, la arquitectura), en fin, la selección de temas y personajes, las técnicas narrativas de Carpentier, encuentran explicación en su asociación de lo barroco y lo real maravilloso, que ha quedado plasmada en diferentes discursos del cubano, pero se destaca especialmente en una conferencia que dictó en Caracas en 1975 y luego pasó a ser parte

de la colección de ensayos *Razón de ser*. Al proponerse caracterizar la significación del arte de América Latina, Carpentier señala, siguiendo a Eugenio D’Ors, el barroco como una constante humana tan recurrente como los imperialismos que acosan a los hombres. El horror al vacío (la soledad o la muerte) y la proliferación ilimitada de signos, que en las obras barrocas se resisten a esquemas simétricos que alternen espacios vacíos y llenos, resurgen en épocas de transformación innovadora, de hombres en movimiento, de generación de órdenes nuevos. De allí que los personajes de Carpentier estén por lo general en viaje, sin que esto conlleve que efectivamente realicen los sueños que los movilizan. América, mestiza como la definió Martí, siempre fue barroca, desde los tiempos precolombinos que no dejan espacios sin decoración en sus templos mayas, hasta su criolledad, característica que funda la

conciencia de ser algo nuevo. Con este barroquismo se vincula lo real maravilloso, lo insólito, lo que asombra (más allá de que sea bello, feo o terrible) y es omnipresente en América, lo que se debe expresar, por ejemplo, con series de comparaciones o hipérbaton para comunicar deslumbramiento o singularidad. En otras palabras, la esencia de lo americano, lo real maravilloso encuentra en el lenguaje barroco su modo de expresión. Es la densidad de ese lenguaje la que permite al novelista indagar al americano contemporáneo, “imperativamente relacionado, con lo que Jean Paul Sartre llamaba *los contextos*. Contextos políticos, contextos científicos, contextos materiales, contextos colectivos (...), contextos debidos a la *praxis* de nuestro tiempo” (“Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Tientos y diferencias*). El escritor tiene que superar la narrativa regional y pintoresca o los modelos de la novela de análisis psicológico “cercando” a sus personajes americanos al dejarlos actuar, praxis de la que se desprenderán sus contextos: las razas; la

inestabilidad económica; las creencias antiguas; la política; las distancias y la desproporción de la geografía; los desajustes cronológicos (ideológicos, de justicia o equidad); las herencias culturales; las comidas; las peculiaridades de la luz de los diversos lugares; las ideologías con las que conviven los hombres en el interior de una misma nacionalidad. En el análisis de Carpentier, esa complejidad barroca se ahonda porque el latinoamericano se desplaza entre masas de analfabetos, que culturalmente corresponden a las masas medievales europeas, y burgueses que “viven y piensan —aunque sus trajes sean distintos— como los del Segundo Imperio Francés”. Esto justifica que el novelista latinoamericano quiebre las reglas convencionales de la temporalidad narrativa para tratar su materia; debe, además, recrear el castellano “por su asimilación cada vez mayor del vocablo de procedencia continental nuestra, por una simbiosis cada vez mayor de los modos de hablar de las distintas regiones que constituyen nuestro nuevo mundo” (“Problemática del tiempo y

el idioma en la moderna novela latinoamericana”, *Razón de ser*). Con ese tratamiento del tiempo y del lenguaje, el novelista abordará acciones épicas, grandes y multitudinarias, o caerá en la denominada “crisis de la novela”. Es que, tal como afirma en “Papel social del novelista” (en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*), de Bernal Díaz del Castillo a José Martí, los intelectuales latinoamericanos no han podido rehuir los compromisos. Carpentier se incluye en la lista al declarar que se propuso expresar el *epos* de la Revolución Cubana a través de *El siglo de las luces*, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera* (para cuyo abordaje de la lucha de Playa Girón el autor siempre destacó sus investigaciones documentales). En Martí, Carpentier identificó la función social del artista como “tarea de definición, de fijación”; en ella se inspiró y la propuso a otros: “Y me pregunto ahora si la mano del escritor puede tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado vivir”.

## FORMAS Y TÉCNICAS

**A** Carpentier le encantaba una frase de Hernán Cortés: “Por no saber poner los nombres a las cosas no las expreso”. Es “un problema que vamos a confrontar nosotros, los escritores de América, muchos siglos más tarde. Y es la búsqueda del vocabulario” que traduzca en palabras las maravillas de América, afirma el cubano. Sus cuentos y novelas acumulan desvíos del lenguaje literal y del mundo llanamente “real”: sucesivas *metáforas*, *comparaciones*, *imágenes sensoriales* sugieren una voz narrativa que no halla la frase que comunique fehacientemente la maravilla que ha descubierto; *enumeraciones* extensas o caóticas e *hipérbaton* (alteración del orden sintáctico habitual de la oración) connotan la perturbación del espíritu conmovido; *regionalismos* del castellano o *palabras en otras lenguas* aportan lo específico que cada cultura ve en las cosas. Citas de “Los advertidos”,

cuento que relata el Diluvio universal desde diversas tradiciones, podrían indicar de manera somera todo lo que intenta hacer Carpentier con el castellano: “El amanecer se llenó de canoas [metáfora]. Al inmenso remanso, lago, mar interior [enumeración de términos para un mismo referente que parece no tener un nombre propio justo] (...) Llegaban las embarcaciones”; Amaliwak, el líder, visto de lejos, “se pintaba como un insecto gesticulante, como algo pequeñísimo y activo” [comparaciones sucesivas, como si la primera no satisficiera la necesidad comunicativa]; “La Gran-Voz-de-Quien-Todo-lo-Hizo [*neologismo* que imita fórmulas de composición de palabras de otras lenguas] le hablaba. Había roto las fronteras del porvenir [metáfora] (...) A veces, pavorosa [hipérbaton] en su dulzura exterminadora [*oxímoron*, *antítesis*] sonaba la voz de la Gran-Serpiente-Generadora”. ☞





*"Últimos momentos de Colón" de Luigi Sciallero (1829-1920). La beatitud con que algunos han descripto a Colón es el contradiscurso de El arpa y la sombra, donde Carpentier concede la voz al Navegante para que confiese haber cometido todos los pecados salvo el de la pereza, y haber callado la verdad para no hacer naufragar sus ambiciones*

## ASOMBROSA REVELACIÓN, ASOMBROSA REALIDAD

*Ecué-Yamba-O* presenta cronológicamente desde su nacimiento los aprendizajes de un joven que emigra del campo a La Habana, recorrido que permite vislumbrar el proceso por el cual empresas norteamericanas fueron comprando tierras, ingenios y otros recursos a los cubanos que se venían endeudando, desfavorecidos por una política que beneficiaba a los inversionistas estadounidenses. No dejará después Carpentier de representar las violencias de su tiempo, pero experimentará variaciones con las formas narrativas, por ejemplo con el protagonismo de un personaje o el uso del diálogo o el orden del relato. *El reino de este mundo* explicita en su prólogo su proyecto narrativo: el escritor, impactado por un hecho de su vida ("A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe", un negro que en 1808 se adueñó del norte de Haití y se impuso como rey de la región), narra "la maravi-

llosa realidad recién vivida", muy distinta de lo extraordinario generado por códigos fantásticos como los surrealistas. Ti Noel, un esclavo de *El reino de este mundo*, participa en acciones colectivas como la construcción de una fortaleza que ordena el rey Henri Christophe (que, a diferencia del esclavo, es un personaje que la Historia registra con nombre y apellido); a través de los ojos del hombre anónimo, la novela exhibe lo real maravilloso, "una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad" conformada no sólo por hechos históricos como las rebeliones de negros en Haití o la estancia de Paulina Bonaparte en América, sino también por la fe y los mitos de las culturas que conviven en el continente, en conjunciones que dan pie a creencias que movilizan a las masas, como la de que un esclavo rebelde capturado, Mackandal, se metamorfoseó en su hoguera para burlarse de sus amos y seguir combatiéndolos. *Los pasos perdidos* no tiene una sola línea de diálogo

entre los personajes; el monólogo del protagonista absorbe lo que otros le dicen en un conjunto de reflexiones sobre la actualidad citadina, agitada por revueltas políticas; las evade con un viaje por el Orinoco, posibilidad única de "dar la mano al hombre del Neolítico" al acercarse a pueblos primitivos que no conocen los diarios en pleno siglo XX o el agua caliente a domicilio: "Me agradaba que aun quedaran hombres poco dispuestos a trocar su alma profunda por algún dispositivo automático que, al abolir el gesto de la lavandera, se llevaba también sus canciones, acabando, de golpe, con un folklore milenar. Fingiendo que no me hubiera oído, o que mis palabras no tenían el menor interés, Mouche [amante del protagonista y compañera en la evasión de él] afirmó que aquí no había cosa de mérito que ver o estudiar". *El acoso* es una novela breve iniciada por las palabras "Sinfonía Eroica, composta per festeggiare il souvvenire di un grand'Uomo...", escuchadas con "pueril orgullo" por un taquillero en el teatro donde trabaja y al que llega el "acosado", perseguido por hombres encargados de ejecutar sobre él una condena a muerte impuesta fuera de la justicia legal. El relato, que alude a la lucha de los jóvenes por guiar al país hacia una economía polifacética e independiente, es capaz de detenerse en percepciones atentas tanto a los silencios que habrá vivido Beethoven como a los silbidos de "tejas que volaban sobre los rostros (...) y balas que se encajaban en las carnes"; lo sonoro se impone en otros niveles del texto también: Carpentier describió la estructura de *El acoso* como la de una sonata, con tres partes o "movimientos" que rompen la cronología de los hechos; desarrolla muy extensamente una de ellas, la segunda, para desplegar tres crisis del acosado, la religiosa, la ideológica y la moral. En "Semejante a la noche", uno de los cuentos que secundaron *El acoso*



cuando la novela pasó a conformar el libro *Guerra del tiempo*, narra las horas que preceden a la partida de un joven en barco para conquistar otro pueblo. El muchacho habla en primera persona, al principio entusiasmado por las esperanzas de ascenso social; emocionado por las despedidas de sus padres, de su novia, de la prostituta del puerto; embarcado al final a pesar de que descubre que los justificativos de la guerra a la que se dirige son efectivamente las patrañas que denuncia su amada en sus vanos intentos de que él desista de su viaje. Las partes en que se subdivide el relato, imperturbable en la coherencia de la vida privada del soldado, hacen que el joven sea primero un guerrero de Troya; después uno del siglo XV que se enlista en la Casa de la Contratación para un viaje a América; luego un francés del siglo XVII y finalmente un americano enviado a luchar en las guerras mundiales de Europa del siglo XX: en otras palabras, el personaje es el mismo, es universal, aunque cambien las circunstancias históricas. En *El siglo de las luces*, la unidad del protagonista se disuelve en una tríada de personajes centrales: el histórico Victor Hughes se representa advirtiéndole que Estados Unidos es una potencia imperialista y reaccionaria, con lo que conmueve en La Habana del siglo XVIII la vida burguesa y contemplativa de los jóvenes Carlos, Esteban y Sofía, la muchacha que encarna el ánimo apasionado y más dispuesto a la acción revolucionaria; la novela cierra con un comentario autoral que subraya lo “real maravilloso” de América al contar la anécdota de que, después de la publicación del texto, un descendiente de Hughes contactó a Carpentier para agradecerle que hubiera registrado tan fielmente lo que la Historia había ignorado de su antepasado y regalarle “una asombrosa revelación: Victor Hughes fue amado fielmente, durante años, por una hermosa cubana que, por más asombrosa



*Carpentier ejemplifica lo barroco de las estructuras aztecas en las grandes cabezas de Quetzalcóatl (a la derecha en la ilustración), cuya ornamentación utiliza elementos geométricos y curvos, como los templos que no dejan “un metro de superficie vacía” (“Lo barroco y lo real maravilloso”)*

realidad, se llamaba Sofía”. *El recurso del método* en su alusión al tratado de Descartes trabaja el tópico de las dictaduras americanas bajo la variante del tirano ilustrado; con homenajes como el que hace a “El matadero” de Echeverría, alude a “lo real horroroso” de la recurrencia de gobiernos abusivos en América. La novela somete a los personajes, especialmente al Primer Magistrado, a un proceso de generalización que en el nivel del lenguaje se manifiesta en la abundancia de americanismos de diferentes países del continente; la caracterización psicológica dual del dictador se refleja además en una estructura que distribuye los capítulos de manera alternada entre los espacios de París y de América. *Concierto barroco*, motivada en las indagaciones de Carpentier sobre una ignorada ópera de Vivaldi estrenada en Venecia en 1733 sobre Moctezuma, se estructura en cuatro partes que aluden a la composición más famosa del músico, *Las cuatro estaciones*. La novela refuerza una estrategia ya presente en la anterior: construir los personajes como los de la picaresca española, que traslada a sus protagonistas a las Indias; Carpentier parodia el género haciendo que el que viaje sea el Amo, hacia Europa, y que cambie de sirvientes, lo que permite introducir al negrito Filomeno y, a través de sus historias, aludir a

textos fundacionales de la literatura hispanoamericana, como *Espejo de paciencia* (1608) del canario Silvestre de Balboa; el negro contrasta sistemáticamente con su Amo, tanto o más falto de autenticidad que el Primer Magistrado; sin embargo, como buen pícaro, el Amo aprende de los golpes de su viaje y revaloriza lo americano. *El arpa y la sombra*, aunque publicada después que *La consagración de la primavera*, fue escrita antes. Carpentier renueva su narrativa esta vez eligiendo como personaje no al hombre anónimo para la Historia, sino una figura descolante, la de Colón; el escritor compone un contrapunto desmitificador con los intentos de canonización que del navegante llevaron a cabo Pío IX y León XIII. *La consagración de la primavera*, un homenaje a lo más renovador del músico ruso Igor Stravinsky, alterna la historia de Vera con la de Enrique; ella huye de la revolución rusa exiliándose en Cuba y termina asumiendo su destino al aceptar la ocurrida en la isla en 1959; él es un intelectual cubano que vacila frente al movimiento de Castro pero culmina encontrando en él el sentido de su existencia. La maestría de la técnica de Carpentier se sintetiza en este testamento ideológico y estético, considerado por gran parte de la crítica como *summa* de la producción del cubano.



# Las artes y las ciencias con la pluma

La universalidad a la que apuntan los personajes latinoamericanos de Carpentier se aplica también a su concepción de la cultura. Su prosa se esfuerza por integrar al lenguaje de la novela los de otras artes, además de los de las ciencias y las tecnologías contemporáneas. Esas otras disciplinas, con sus propias revoluciones, hacen que el ser humano modifique sus representaciones de sí (en lo que ha tenido un impacto notable el psicoanálisis) y de su entorno (los aviones y su velocidad, por caso, alteran las nociones de espacio y tiempo que imponían los viajes de otras épocas; la arqueología revela pasados que pueden devolver identidades auténticas a los pueblos). Los discursos de cada una de esas áreas de estudio tienen su propio desarrollo, inventan sus propios términos y estrategias comunicativas, a las que no debe ser indiferente el creador cuya materia son las palabras, a las que tienen que incorporarse los nuevos vocablos que van surgiendo, por ejemplo “complejo” o “inhibición”, “porque designan mecanismos psicológicos muy correctos que forman parte del proceso de la novelística actual”. Carpentier desplegó el interés por saberes distintos de los literarios doblemente, como crítico de arte y como narrador. Aparte de *La música en Cuba*, que presenta pruebas contra los que aseveraban que en ese país no había antes de 1800 nada valioso musicalmente hablando para estudiar, se distinguen en la producción de Carpentier sobre otras artes “Del folklorismo musical” (*Tientos y diferencias*), donde el escritor va más allá de la música popular al señalar los peligros que para el compositor latinoamericano entrañan los “naciona-



*Henri Christophe, el rey negro afrancesado, es uno de los personajes en los que se particulariza el estudio de Carpentier de la diáspora africana, proyectada también en sus análisis de la música y los mitos que los negros integraron a la cultura americana*

lismos sonoros”; “La ciudad de las columnas”, texto que redactó para un álbum de ciento veinte fotografías de Paolo Gasparini sobre motivos estilísticos de la arquitectura cubana y “La cinematografía de avanzada”, donde manifiesta su entusiasmo por la capacidad de las cámaras filmadoras que con su “ojo de vidrio” saben “revelarnos aspectos misteriosos y desconocidos de objetos y cosas que nos rodean”, admiración que se modera en múltiples reseñas cinematográficas (aunque no tan numerosas como la infinidad que escribió sobre espectáculos musicales), que observan el analfabetismo de los públicos que no saben apreciar la cualidad pictórica de las imágenes o la torpeza de los cineastas para complacer tanto el oído como la vista cuando el cine conquistó el sonido. Carpentier no mantuvo apartados de su literatu-

ra los saberes que cultivó en otras disciplinas. Probablemente el caso paradigmático lo constituye “Viaje a la semilla”, el cuento de *Guerra del tiempo* que el mismo autor ha señalado como el texto en el que encontró su expresión cabal. El relato, que narra la vida de un hombre desde su muerte hasta sus tiempos antes de nacer, describe de modo paralelo la demolición de la casa que siempre ha habitado. La descripción de la mansión connota el estilo de vida de un sector ahora en decadencia de la sociedad cubana; además, al observarse de manera “arqueológica” el interior del hogar y las acciones que el personaje hace en cada parte de la casa en distintos momentos de su vida, se evidencia cómo la comunidad rige al individuo a través de diferentes sistemas de signos (modales, firmas, rituales de boda), a los que no son ajenos los tipos de vivienda que cada etnia construye. Por otro lado, el “narrar para atrás” que singulariza a “Viaje a la semilla” se ha interpretado motivado tanto por el cine como por la música. Respecto de lo primero, no ha faltado quien señalara que la historia semeja una película mientras está siendo rebobinada, con la salvedad de que el personaje literario retrocede en el tiempo conservando la experiencia de lo ya vivido; respecto de la música, aparte de reconocerse fragmentos que parecen tomados de *La música en Cuba*, no se olvida que cuando Carpentier escribió el cuento defendía los recursos de Arnold Schoenberg: se propone leer “Viaje a la semilla” como una versión literaria de la variante conocida como “cangrejo” (*cancrizans*) de la serie dodecafónica que estableció ese músico, variante que consiste en una serie básica invertida. ♪



# Catedrales de palabras

**A**mir Valle Ojeda (Guantánamo, 1967) es novelista, cuentista, ensayista. Se formó como periodista en las universidades de Oriente y de La Habana; afirma que a su trabajo en radio “hoy le debo la costumbre de sentarme a escribir todos los días”, pero que la pasión por la literatura se la provocaron sus padres al acercarlo a la colección *Tesoro de la Juventud*, entre cuyos volúmenes descubrió como el favorito *Las aventuras de Tom Sawyer*. Ha trabajado como publicista y como editor, especialmente de literatura cubana. Como escritor intenta ser independiente de escuelas literarias; en su obra, que en narrativa se asocia al neopolicial latinoamericano, se ha identificado una representación de Cuba que se resiste a las versiones estereotipadas sobre la vida en la isla. Poco difundido en las librerías argentinas, su obra se hace accesible a través de un sitio oficial en Internet. Becado en Alemania, actualmente escribe una novela histórica sobre el único conquistador negro que vino a las Antillas en los años de la conquista de América por los españoles. La novela se llama *Las sombras y la piel*.

**¿Qué lugar ocupa hoy Carpentier en la cultura cubana? ¿En qué escritores de su país percibe su herencia, como influjo modélico o antimodélico?**

Carpentier es el más grande novelista cubano de todos los tiempos y es, además, el narrador cubano que más ha influido en todas las generaciones de escritores que hasta hoy han existido y siguen surgiendo. Cuba es un país muy fuerte en literatura a nivel de la lengua española y su influencia es algo ya asimilado, no es una influencia que se vea como modelo o antimito, sino algo

que se lleva casi en la sangre, con orgullo y responsabilidad, básicamente por sus aportes al culto hacia el idioma y sus posibilidades expresivas; su modo especial de captar y recrear la cosmogonía y la idiosincrasia de una nación; o esos caminos que él abrió en la eterna lucha del escritor de convertir los mitos nacionales en patrimonio de la cultura humana.

**¿Qué particularidad destacaría de la relación entre literatura y otros discursos en la obra de Carpentier?**

La sapiencia como método comunicativo. Como ningún otro escritor cubano y como muy pocos latinoamericanos, Carpentier imbricó en su obra lenguajes de otras artes y discursos de la sabiduría humana a partir de un profundo conocimiento de esos lenguajes comunicativos. Su cultura lo desbordaba y quienes lo conocieron han dado fe de que era un hombre que podía hablar con propiedad sobre temas tan diversos como la música, la etnología, la arquitectura o el cine, por poner simples ejemplos. Toda su obra es un compendio de esa sabiduría y lo hizo de un modo tan magistral que no se notan las costuras. Sus novelas son catedrales de palabras, están cargadas de una sonoridad musical fascinante y de un profundo conocimiento de la cultura y la vida del hombre en esta parte del mundo, y ambientadas de tal modo que se puede “ver” lo que cuenta. No puede olvidarse que se le ha llamado el “Adelantado”, porque cuando los escritores del boom no soñaban con escribir sus grandes novelas ya Carpentier había escrito esas maravillas que son *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*.



*Amir Valle Ojeda. El escritor cubano ha ganado el Premio Internacional de Novela “Mario Vargas Llosa” con **Las palabras y los muertos**, en prensa para toda América Latina*





*Carpentier en La Habana, participe de las tareas de la Revolución*

**Carpentier señalaba, especialmente para “los países donde no se ha producido una revolución”, el latinoamericanismo como un deber de resistencia para los intelectuales. ¿Lo encuentra asumido y realizado por él en diferentes aspectos de su obra?**

Carpentier fue un hombre consecuente con su pensamiento. En todo momento estuvo al lado de la Revolución Cubana y defendió el protagonismo que el intelectual debía tener en la política del país y del mundo. Pero no fue por moda, ni lo arrastró la Revolución: mucho antes fue miembro del Grupo Minorista en la década del 20, estuvo luego en importantes momentos de aquellos años revolucionarios contra Machado y otros gobernantes corruptos, mantuvo una postura ética de defensa de los marginados y eso se hizo visible en sus últimas obras, aunque sea más notable en *La consagración de la primavera*. Pero ahí está su amplia labor como embajador de la cultura cubana en el mundo, labor que asumió con toda responsabilidad y en su novelística, una de las más humanistas que se han escrito en la lengua, y el humanismo, como se sabe, es siempre revolucionario, progresista.

**¿Qué piensa de las afirmaciones que señalan que Carpentier no fue un escritor revolucionario si-**

**no oficial o que su escritura es elitista y europeizante?**

No me importaría que dijeran de mí ninguna de esas tonterías si hubiera escrito lo que él escribió. Su obra seguirá ahí por encima de políticas, críticas y posiciones coyunturales. Hoy nadie se acuerda de aquellos estúpidos que gobernaban cuando Balzac escribió esas novelas que todos seguimos leyendo para entender la Francia del siglo que le tocó vivir. Lo mismo sucederá con Carpentier.

**La preocupación por la lengua es central en Carpentier, que recorre la fuerza del castellano, como dice el protagonista de *Los pasos perdidos*, desde los versos de los poetas del Siglo de Oro español hasta las faltas de ortografía de los graffitis en las calles. ¿Qué dimensión artística y qué alcance político cree que alcanza esa tarea en su obra?**

Carpentier es considerado uno de los más geniales estilistas en lengua española, cosa difícil en un idioma tan complejo y rico como el nuestro. Hay grandes escritores, incluso, que no logran un estilo propio: su obra está bien escrita, su trama es fabulosa, sus personajes son fuertes, pero esa obra pudo haber sido escrita por otro escritor. Es imposible darle a una obra la sonoridad, la movilidad lingüística y la ri-

queza lingüística que le dio Carpentier a toda la suya. Y ese aporte nace de un credo carpenteriano que hoy muchos escritores olvidan: la lengua es el recipiente más rico, fiel y profundo de la cultura de un país, no es únicamente algo que sirve para comunicar. Hasta una leve inflexión de la voz en una frase puede contener siglos de tradición cultural. Carpentier escribió su obra con esa perspectiva.

**¿Qué singulariza el tratamiento del tiempo, del hombre en la historia, que hace Carpentier frente al que despliegan otros escritores en castellano?**

Responder eso merece un libro. Pero diré que poco se ha avanzado luego de los aportes de Carpentier en la recreación del personaje como protagonista-motor del tiempo histórico en tanto concepto ético-literario, así como en la configuración de un estilo propio. La novelística posterior, incluida toda la novelística del boom, bebió de ese aporte como lo han reconocido García Márquez, Vargas Llosa, Sabato, Cortázar, Bioy Casares, Fuentes, por mencionar los que ahora recuerdo han hablado del impacto de ese aspecto cuando leyeron a Carpentier antes de escribir sus obras.

**¿Podría ejemplificarse con la obra, literaria y no literaria, de Carpentier que el arte es un apetezable espacio de poder?**

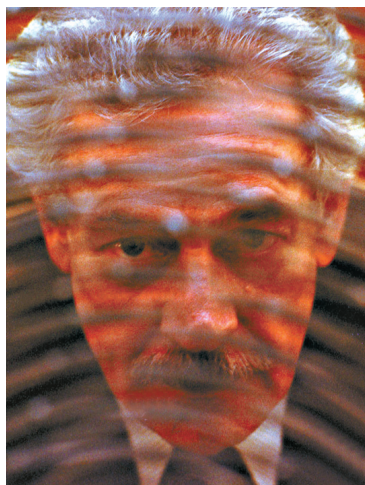
El arte y la literatura son espacios de libertad y de poder. No hay dictaduras ni democracias en esos mundos libres en los cuales somos dioses. Por eso el escritor y el artista deben asumir, al menos, su responsabilidad ante el pensamiento humano. Esa fue una de las enseñanzas de Carpentier cuando asumió su obra con tanto rigor intelectual. Y hoy esa enseñanza sigue viva, especialmente en un mundo tan lleno de miserias, donde se hace cada vez más necesaria la reflexión sobre los errores políticos, económicos, ecológicos y de toda índole cometidos por la humanidad. ☞





# La travesía de la escritura

**G**onzalo Celorio Blasco (México, 1948) se doctoró en Literatura Iberoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México y pasó a formar parte de la cátedra de esa materia, además de incorporarse como miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y dirigir la editorial Fondo de Cultura Económica (2000-2002), donde creó una colección quiché-castellano que continúa en el presente tareas de difusión cultural que realizó desde su temprana juventud. Escribe, además, ensayos y narraciones, cuya separación genérica estricta rechaza a favor de la expresión de las emociones también en géneros que la retórica distancia de manifestaciones afectivas (así lo argumenta, por caso, en *Los subrayados son míos*, que recibió el Premio Periodismo Cultural de 1986). En ensayos como *El surrealismo y lo real maravilloso americano* (1976) y artículos, por ejemplo “Alejo Carpentier: letra y solfa del barroco”, publicado en la *Revista de la Universidad de México*, el análisis de la obra del cubano avanza hacia una evaluación que discute las valoraciones exaltadoras del nacionalismo de Carpentier o de su entrega al comunismo patrio. Celorio se suma a los reconocimientos ya indiscutibles de los logros magistrales de la prosa de novelas como *Los pasos perdidos*. Afirma, por ejemplo: “En esa novela, narrada en primera persona por un musicólogo atrás de quien puede advertirse la personalidad del propio Carpentier, el protagonista se adentra en las selvas del Alto Orinoco y conforme avanza en el espacio, retrocede en el tiempo —como había ocurrido en el prodigioso relato “Viaje a la semilla” (1944)— hasta llegar al momento mismo del nacimiento de la música,



*Gonzalo Celorio, en Tres lindas cubanas, concentra sus comentarios sobre Carpentier en un capítulo en el que describe a otro cubano, uno desconocido, reacio a hablar sobre la Revolución cuando está en el exterior, pero forzado a hacerlo con grandilocuencia por el entusiasmo místico de sus huéspedes*

que surge como un ensalmo ante la inminencia de la muerte. Ese pasaje constituye una de las páginas más bellas de la obra carpenteriana y acaso de la literatura de nuestro continente”. Otras observaciones refutan o ponen en duda tópicos consagrados de la crítica que reproduce juicios oficiales sobre Carpentier. Desde la perspectiva de Celorio, lo real maravilloso resulta de una mirada “exógena”, que comparte el punto de vista europeo y por ello señala como extraordinario lo que no se ajusta a la organización del mundo propia del Viejo Mundo: “si el autor creyera a ciencia cierta en que lo maravilloso es parte integral de la realidad americana y la viera de manera endógena, no la

calificará de maravillosa sino que la aceptaría simplemente como real”. En *Tres lindas cubanas*, la novela que Celorio publicó en 2006, los comentarios sobre Carpentier aparecen en otro marco, el del relato sobre la familia del autor mexicano, entrelazado con crónicas de viajes. Celorio funciona en algunos capítulos como el destinatario de la narración de la “tía Rosita”: ella le describe a Gonzalo sus antepasados, explicación que se justifica porque el muchacho ha sido el hijo tardío de una prole numerosa; en otros capítulos, Gonzalo asume la función de narrador y hace crónicas de sus viajes a Cuba, como funcionario o por razones académicas. En el discurrir sobre la propia historia, a través de la voz de la tía o de la propia, se mezclan intensas emociones: Rosita tiene resentimientos familiares (ligados a un supuesto abandono de sus parientes cuando ella quedó viuda); el narrador manifiesta haberse acercado a la isla caribeña no solo con el entusiasmo que la Revolución ha provocado en los jóvenes mexicanos, sino con un afecto filial: su madre es cubana. La narración se compone de comentarios nostálgicos que repasan tiempos en los que “yo estaba convencido de la validez de la teoría carpenteriana”; por otra parte, y con tono distinto, se incrustan fragmentos que se hallan idénticos en artículos críticos del escritor y que aparecen recortados del resto del fluir narrativo con frases como “con estas ideas en la cabeza y en el portafolios, me fui al congreso”, un congreso que de hecho funciona a modo de homenaje póstumo a Carpentier, discurso sesgado con el que *Tres lindas cubanas* discute presentando un caleidoscopio de miradas, “endógenas” y “exógenas”, sobre la Revolución. ☞

# Antología

## SAN TRASTORNO

“(…) A la mañana siguiente, instada por Leclerc que acababa de atravesar pueblos diezmados por la epidemia, Paulina huyó a la Tortuga, seguida por el negro Solimán y las camaristas cargadas de hatos. Los primeros días se distrajo bañándose en una ensenada arenosa y hojeando las memorias del cirujano Alejandro Oliverio Exquemelin, que tan bien había conocido los hábitos y fechorías de los corsarios y bucaneros de América, de cuya turbulenta vida en la isla quedaban las ruinas de una fea fortaleza. Se reía cuando el espejo de su alcoba le revelaba que su tez, bronceada por el sol, se había vuelto la de una espléndida mulata. Pero aquel descanso fue de corta duración. Una tarde, Leclerc desembarcó en la Tortuga con el cuerpo destemplado por siniestros escalofríos. Sus ojos estaban amarillos. El médico militar que lo acompañaba le hizo administrar fuertes dosis de ruibarbo. Paulina estaba aterrorizada. A su mente volvían imágenes, muy desdibujadas, de una epidemia de cólera en Ajaccio. Los ataúdes que salían de las casas en hombros de hombres negros; las viudas veladas de negro, que se querían arrojar a las tumbas de los padres, y a quienes había que sacar de los cementerios a rastras. De pronto se sentía angustiada por la sensación de encierro que había tenido muchas veces, en la infancia. La Tortuga, con su tierra reseca, sus peñas rojizas, sus eriales de cactus y chicharras, su mar siempre visible, se le asemejaba, en estos momentos, a la isla natal. No había fuga posible. Detrás de aquella puerta estertoraba un hombre que había tenido la torpeza de traer la muerte apretada entre los entorchados. Convencida del fracaso de los médicos, Paulina escuchó entonces los consejos de Solimán, que recomendaba sahumerios de incienso, índigo, cáscaras de limón, y oraciones que tenían poderes extraordinarios como los del Gran Juez, la de San Jorge y la de San Trastorno. Dejó lavar las puertas de la casa con plantas aromáticas y desechos de tabaco. Se arrodilló a los pies del crucifijo de madera oscura, con una devoción aparatosa y un poco campesina, gritando con el negro, al final de cada rezo: *Malo, Presto, Pasto, Effacio, Amén*. Además, aquellos ensalmos, lo de hincar clavos en cruz en el tronco de un limonero, revolvían en ella un fondo de vieja sangre corsa, más cercano de la viviente cosmogonía del negro que de las mentiras del Directorio, en cuyo descreimiento había cobrado conciencia de existir. Ahora se arrepentía de haberse burlado tan a menudo de las cosas santas por seguir las modas del día. La agonía de Leclerc, acreciendo su miedo, la hizo avanzar más aún hacia el mundo de poderes que Solimán invocaba con sus conjuros, en verdadero amo de la isla, único defensor posible contra el azote de la otra orilla, único doctor probable ante la inutilidad de los recetarios. Para evitar que los miasmas malignos atravesaran el agua, el negro ponía a bogar pequeños barcos, hechos de un medio coco, todos empavesados con cintas sacadas del costurero de Paulina, que eran otros tantos tributos a Aguasú, Señor del Mar. (...) Una mañana, las camaristas francesas descubrieron con espanto que el negro ejecutaba una extraña danza en torno a Paulina, arrodillada en el piso, con la cabellera suelta. Sin más vestimenta que un cinturón del que colgaba un pañuelo blanco a modo de cubre sexo, el cuello adornado de collares azules y rojos, Solimán saltaba como un pájaro, blandiendo un machete enmohecido. Ambos lanzaban gemidos largos, como sacados del fondo del pecho, que parecían aullidos de perro en noche de luna. Un gallo degollado aleteaba todavía sobre un reguero de granos de maíz. Al ver que una de las fámulas contemplaba la escena, el negro, furioso, cerró la puerta de un puntapié. Aquella tarde, varias imágenes de santos aparecieron colgadas de las vigas del techo, con la cabeza abajo. Solimán no se separaba ya de Paulina, durmiendo en su alcoba sobre una alfombra encarnada (...)”



*La Venus (1812) de Antonio Cánova (1757-1852) habría inspirado a Carpentier como punto de partida de la transformación de Paulina Bonaparte en América*

Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, en *Obras Completas*, vol. 2:  
*El reino de este mundo. Los pasos perdidos*, México, SXXI, 1984

## VIAJE A LA SEMILLA

“(…) Cuando los muebles crecieron un poco más y Marcial supo como nadie lo que había debajo de las camas, armarios y bargueños, ocultó a todos un gran secreto: la vida no tenía encanto fuera de la presencia del calesero Melchor. Ni Dios, ni su padre, ni el obispo dorado de las procesiones del Corpus, eran tan importantes como Melchor.

Melchor venía de muy lejos. Era nieto de príncipes vencidos. En su reino había elefantes, hipopótamos, tigres y jirafas. Ahí los hombres no trabajaban, como don Abundio, en habitaciones oscuras, llenas de legajos. Vivían de ser más astutos que los animales. Melchor sabía canciones fáciles de aprender, porque las palabras no tenían significado y se repetían mucho (...). Cuando Marcial adquirió el hábito de romper cosas, olvidó a Melchor para acercarse a los perros. Había varios en la casa. El atigrado grande; el podenco que arrastraba las tetas; el galgo, demasiado viejo para jugar; el lanudo que los demás perseguían en épocas determinadas y que las camareras tenían que encerrar.

Marcial prefería a Canelo porque sacaba zapatos de las habitaciones y desenterraba los rosales del patio. (...) Canelo y Marcial orinaban juntos. A veces escogían la alfombra persa del salón, para dibujar en su lana formas de nubes pardas que se ensanchaban lentamente. Eso costaba castigo de cintarazos. Pero los cintarazos no dolían tanto como creían las personas mayores (...).”

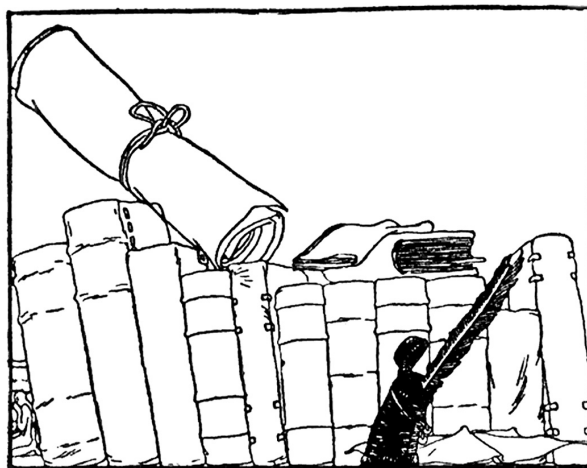
Alejo Carpentier, *Obras Completas*, vol. 3: *Guerra del tiempo. El acoso y otros relatos*, México, SXXI, 1984

## V

*No se necesitan luces para ver claro*  
Picasso, *El entierro del conde Orgaz*

“(…) se abrió la puerta bruscamente y apareció Calixto, sumamente agitado, seguido de Mirta, cargando con un pequeño aparato de radio que yo le había regalado. —‘Acaban de matar a Batista’ —gritó. —‘Acaban de matar a Batista’ —coreó Mirta. Y hubo carreras, exclamaciones, apresuramientos, preguntas ansiosas, que apenas dejaban oír lo que contaba mi discípulo. (...) —‘Voy allá’ —dijo Calixto. —‘Vamos contigo’ —gritaron Hermenegildo y Sergio. —‘Espérenme’ —gritó Mirta: ‘Me echo un vestido por encima’. —‘¡Tú no vas a ninguna parte!’ —dije, agarrándola por las muñecas: ‘¿Qué van a hacer allá?’. No tienen armas. ¡Son unos locos! (...) Y entonces fue cuando la nueva y tajante voz que desde unos minutos me brotaba de adentro, como impulsada por un aliento que me era desconocido, me sorprendió por un insólito uso de la palabra *Revolución*. Atropelladas me salían las frases, una arrastrando la otra, en un lenguaje tan ajeno al de mis convicciones profundas, que me parecía cosa debida a algo como un *distanciamiento* brechtiano. Yo, Vera, la antirrevolucionaria de siempre, estaba representando el mentido papel de quien carga con toda una sabiduría revolucionaria (...).”

Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*.  
En: *Obras Completas*, vol. 7, México, S. XXI, 1978



## Bibliografía

- ACOSTA, LEONARDO, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.
- ARIAS, SALVADOR, “Habla Alejo Carpentier”. En: *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.
- BORGE, JASON, *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.
- BUSTILLO, CARMEN, *Barroco y América Latina*, Caracas, Monte Avila, 1990.
- CAMPRA, ROSALBA, *América Latina: La identidad y la máscara*, México, S. XXI, 1987.
- CHAPLE, SERGIO, *Estudios carpenterianos*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2004.
- DORFMAN, ARIEL, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR, *América Latina en su literatura*, México, S. XXI, 1972.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO, “Alejo Carpentier”. En: ROY, JOAQUÍN (comp.), *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid, Castalia, s/f.
- JITRIK, NOÉ, “Blanco, negro, ¿mulato? - Una lectura de *El reino de este mundo*”. En: *La memoria compartida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- LÓPEZ CALAHORRO, INMACULADA, “José Martí como Prometeo y Harpagón en Alejo Carpentier”. En: *Anuario del Centro de Estudios Martianos 24*, La Habana, 2003.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, SXXI, 1982.
- MÜLLER BERGH, KLAUS, “Alejo Carpentier: autor y obra en su época”. En: MAZZIOTTI, NORA (comp.), *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1972.
- POGOLOTTI, GRAZIELLA, “A los veinte años de *El siglo de las luces*”. En: Carpentier, Alejo, *Obras Completas, vol. 5: El Siglo de las Luces*, México, S. XXI, 1984.
- RAMA, ANGEL (ed.), *Más allá del boom: Literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984.
- RAMÍREZ MOLAS, PEDRO, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos, 1978.
- ROSMAN, SILVIA, *Dislocaciones culturales: Nación, sujeto y comunidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- VALLE, AMIR, “Fidel Castro y yo”. En: [www.amirvalle.com](http://www.amirvalle.com) [Consulta: 4-1-2007].

## Ilustraciones

- P. 354, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.
- P. 355, P. 360, CARATINI, ROGER, *Historia Universal III*, Barcelona, Argos Enciclopedia temática, 1970.
- P. 356, P. 362, P. 364, MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- P. 357, ARCINIEGAS, GERMÁN, *El continente de siete colores*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- P. 358, *Louvre. Guide to the collections*, París, Editions de la Reunión des Musées Nationaux, 1991.
- P. 361, *El Correo de la UNESCO*, año XXV, diciembre de 1972.
- P. 363, Archivo privado AVO.
- P. 365, Archivo Página/12.
- P. 366, *Artelrama* año III, vol. X, N° 113, Buenos Aires, Codex, 1965.

Promover la cultura

gobBsAs

a+BA  
actitudBsAs